FLAMENCO Y FOLKLORE
ANÁLISIS DESDE UNA PERSPECTIVA FOLKLÓRICA.

MANUEL NARANJO LORETO.

En estos últimos cien años, el mundo del flamenco se ha movido a la sombra de diversos tratadistas, críticos y flamencólogos, cuya aportación al universo de la cultura tradicional y en especial al flamenco ha sido, por lo general, algo más que anecdótica; basando sus teorías, hipótesis y conjeturas, en elementos carentes de base científica o musicológica, y centrándose en aspectos puramente descriptivos. En la mayoría de los casos, salvo honrosas excepciones, su única aportación ha sido la de repetir, más o menos, con otras palabras, lo que otros han dicho.

Con ésto deseo manifestar que no nos basta con decir que el cante es profundo, melancólico, interno, negro y buscarle mil y un adjetivos. Pienso que este arte se merece que lo vistamos de otra manera, y que profundizar en él es introducirnos en la propia piel e historia de una parte de Andalucía.

El camino iniciado por la investigación del mundo flamenco nos remonta al siglo XIX, y comprobaremos a lo largo de este trabajo cómo el espíritu que impulsó a los primeros investigadores difiere un tanto de la estética impuesta por los actuales. En otro orden, porque los vientos que impulsaron a, tratadistas como "Demófilo," Giner de los Rios, Luis Montoto, Cecilia Bolh de Faber, Rodriguez Marin, o a costumbristas como Estebañez Calderón, abogaban por una universalización de la música tradicional andaluza, donde cada elemento poseía unas características propias, pero bajo un denominador común que llamaron cantos populares andaluces.

Por eso, hoy extraña que el flamenco se haya distanciado tanto de otros elementos del folklore, cuando hasta finales del siglo XIX podemos constatar la intimas relaciones entre el flamenco y otros aspectos musicales de la cultura tradicional-musical de Andalucia.

Existe una concepción muy estereotipada y por supuesto generalizada en la gran mayoria de escritores sobre flamenco, para los que el flamenco no es, psicológica y filosóficamente, folklore; sólo estaría en él desde la concepción semántica del término"

Otros conciben el flamenco como formas musicales, enraizadas en el floklore; especialmente en los romances y en los fandangos; pero que responden en su concepción estética, a un espíritu distinto del sentimiento folklórico.

Cierto es que posee unas cualidades que en muchos casos difiere de otras manifestaciones musicales, en la que concurren una serie de elementos sociológicos que determinan esta forma de interpretar y sentir.

Expresión y jondura, como dicen los flamencos, sí son inherentes al arte flamenco; pero aunque con otros

matices melódicos, también en folklore podremos descubrir esa carga de sentimiento. A continuación paso a exponer dos ejemplos de letras cargadas de sentimiento, pero con distinta propuesta melódica y métrica.

SOLEA DE CUATRO VERSOS
Diez años después de muerto
y e gusanos comió
letreros tendrán mis huesos
der tiempo que t´he querio
(Demófilo)

JOTA PUNTEADA DE CERVANTES (PROVINCIA DE ZAMORA)
Después de cien años muerta
y de gusanos comida
que se lo dejo a mis huesos
lo mucho que te quería,
-¡anda! niña y duerme sola-
lo mucho que te quería.
(Música Tradicional de Sanabria VOL. 2-3-4-5)

Los elementos que se prestan a nuestro modo de ver son, primeramente, de tipo laboral, debido al escaso desarrollo industrial de la Baja Andalucía; encontrándonos con una sociedad jerarquizada de eminente carácter rural, así como unas diferencias sociales abismales.

Situación que se agrava, en el momento en que el interprete pertenece a la raza gitana. Siendo en este grupo donde mayor número de intérpretes se encuentran y cuyos vínculos con el mundo laboral y social de los pueblos de Andalucía se ceñirán a trabajos asociados al campo, a la fragua, a carnicerías y pescaderías; siendo los dos primeros de menor poder adquisitivo que los segundos.

Esta dureza en el trabajo, así como las desigualdades sociales, permiten que el flamenco encuentre un excelente caldo de cultivo en gentes de condición humilde; concentrándose especialmente en interpretes de raza gitana, en su mayoría.

Formas de cante, como la seguiriya, soleá y bulerias, aun mantienen la incógnita de su origen, en la que los gitanos de la Baja Andalucía han jugado un papel fundamental.

"Demófilo" pensaba que el flamenco era, de los géneros populares, el menos nacional, a tenor de la idea propagada en la Europa de entonces por algunos viajeros, de que el cante es genuinamente español. Lustros mas tardes esa imagen pervive en la mente de muchos extranjeros. Entendemos que Machado quería decir que era de los géneros musicales de España, el que menos difundido estaba, en aquel tiempo.

¿Por qué el llamado arte jondo se ha convertido hoy, en estandarte de la tradición musical de Andalucía, en detrimento de las demás manifestaciones folklóricas? Supongo que el éxodo producido del campo a zonas urbanas origina un desmembramiento de la vida tradicional; produciéndose una pérdida de valores, asociada a los ciclos biológicos y religiosos, bien por prejuicios o por carecer de contexto en que desarrollar esos valores.

Con ello quiero decir que el flamenco no obedece a pautas cíclicas; diríamos que es atemporal en su gran mayoría. La historia de la saeta flamenca no tiene más de cien años; los campanilleros pertenecen a la polifonía tradicional.

Resulta curioso cómo al arte flamenco se le han vertido muchas líneas y páginas, desde que Demófilo escribiera su "Colección de Cantes Flamencos". Hasta hoy, la bibliogra-

fia es harto extensa; sin embargo ese excaso celo por el folklore andaluz ha hecho que, en la "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares," entre 1944 y 1983, por poner un ejemplo, apenas encontremos cinco o seis investigadores.

Creo oportuno hacer un poco de historia y remitirme a los autores del siglo pasado, porque es cronológicamente, como conoceremos la evolución y desarrollo de ese distanciamiento que se produjo entre el flamenco y los demas cantos populares andaluces.

Una de las primeras notas más interesantes que poseemos sobre el tema que nos domina hoy, es un viaje que hizo el inglés Henry Swuinburne en los años 1775 y 1776 por España, en el cual nos relata cómo en el Carnaval gaditano se bailaba bastante el fandango, así como nos cita las habilidades de los gitanos en la danza y en la interpretación de la seguidilla, que por cierto la hacían de una manera alegre y tierna que le es particular... El primer detalle a tener en cuenta es que, en flamenco, el fandango es primordialmente un estilo cantable apenas bailable, ya que esta segunda manifestación va más asociada al floklore; el segundo, que ya lo citó en su día el Profesor Garcia Matos, es que estas seguidillas en ningún modo tienen que ver con las llamadas seguidillas gitanas o playeras, y que posteriormente se denominaron siguiriya.

Como he expuesto anteriormente, el costumbrista malagueño Serafín Estébanez Calderón, bajo el seudónimo "El Solitario", escribió en distintas publicaciones con una visión que en cierto modo se adelantaba a su tiempo, y en especial una obra que en 1847 salía a la luz con el nombre de "Escenas Andaluzas" y en el capítulo "Una fiesta en Triana" nos describe una serie de detalles de sumo interés que voy a relatar a continuación: "Se amenizaba de vez en cuando la fiesta con el cante de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalaban con el nombre de corrido, sin duda, por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas... En tanto, hallándome en Sevilla, dispuse asistir a una de estas fiestas. El Planeta, El Fillo, Juan de Dios, Maria de las Nieves, La Perla y otras notabilidades, asi de canto como de baile, tomaban parte en la función. Entramos a punto de que El planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o corrida, después de un preludio de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima sostenidos con aquellos melancólicos del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumentaba la atención tristísima del auditorio"... Resulta curioso cómo el apoyo instrumental que se cita en este texto de "El Solitario", prácticamente no se da en ningún otro lugar de la geografía andaluza. Además la forma de golpear cita al traste y no a la caja, como es común en la interpretación guitarristica flamenca. Por otra parte tanto el Polo, Tiranas, y Tonadas son formas musicales arcaicas, que tienen su origen en el folklore hispánico. Probable-

Retrato de Cecilia Böhl de Fáber, por Eduardo Cano.

mente Estébanez Calderón asistió a un evento en el que se vislumbraba los primeros indicios flamencos. ¿Pero todavía enraizados en los estilos folklóricos?

Es evidente que no lo sabremos, pero es oportuno establecer esa interrogación. Lo que parece claro a tenor del apoyo instrumental aparecido en este relato, es que en esa fiesta los interpretes combinaban los distinto estilos sin establecer desequilibrios entre ellos.

Dos años más tarde, hacia 1849, Cecilia Böhl de Faber, bajo el seudónimo de "Fernán Caballero", publicaría su obra "La Gaviota", donde se ocupa de los cantes andaluces. La escritora concebía el cante como algo integrado dentro del engranaje del folklore andaluz, no estableciendo ninguna diferencia entre la dicotomia folklore-flamenco.

Ya Menéndez Pelayo, en el discurso de contestación al de ingreso, en la Academia Española, de Rodríguez Marín, dijo: "Lo que Fernán Caballero había realizado por instinto y sentimiento poetico , lo emprendió con miras científicas la Sociedad del Folklore Andaluz".

Está claro que la dinámica impuesta por la escritora y que posteriormente asumieron los miembros de la Sociedad del Folklore Andaluz no ha tenido discípulos; y eso demuestra los escasos estudios en torno al flamenco, desde la perspectiva del folklore o viceversa.

Ni tan siquiera Rodríguez Marín, en sus "Cantos Populares Españoles", ni Antonio Machado "Demófilo", en su "Colección de Cantes Flamencos", publicada en 1881, quiso diferenciar y descontextualizar de lo tradicional al llamado arte jondo, porque el concepto de folklore no establecía esas diferencias.

Da la impresión de que hasta finales de siglo conviven en auténtica armonía flamenco y folklore, siendo del gusto de muchos artistas la utilización de estilos folklóricos para representación de sus espectáculos.

La escasa documentación al respecto hace referencia, entre otros estilos, a la viudita, el zorongo, el tango americano y el zamorano; incluso la conocida petenera parece que se solía escenificar en representaciones de la tonadilla teatral, en cuyo caso parecen ser composiciones sueltas, cuyo ritmo se desconoce en muchos casos.

El periodo en el que el flamenco empieza a tomar carta de naturalidad, comienza en el momento en el que se integra en el café-cantante, lugar en principio tabernario, lúgubre, donde las gentes de baja condición, se dan cita a la sombra de vino, mujeres y cante. ¿Por qué el flamenco? Probablemente porque ésta es una manifestación artística unipersonal, en la que la aportación del autor modela y define el estilo, imponiendo cada interprete su sello propio; de ahí que aparezcan varios tipos de soleares, siguiriyas, tangos, etc...

Otro factor importante para el desarrollo del flamenco ha sido el apoyo de otras esferas del arte como es el caso del mundo del toreo, con el que se ha identificado desde el principio. Prueba de ello un curioso comentario aparecido en el Boletín de Noticias y Anuncios de la "Revista Vinícola Jerezana" allá por el año 1867, en el que se comentaba: "Asómbrese el mundo civilizado, en el teatro apareció el complemento del toreo, o sea, el cante flamenco".

Toreros, terratenientes, adinerados, y gente de distinta condición,

llegaron a reunirse en los llamados cuartos de cabales, o reservados que en muchos café-cantantes solía haber, y donde hasta altas horas de la madrugada muchos grandes cantaores, bailaores y guitarristas bordaron todo su saber.

¿Qué se produce en el seno del llamado folklore andaluz?

Probablemente mutación, en algunos casos, y una tendencia al olvido, en otros. Y digo mutación porque son muchas las formas o estilos, en el amplio listado de cantes, que proceden directamente de canciones, estilos o formas folklóricas, que se andaluzan, agitanan y aflamencan dando paso a otros modelos y que por consiguiente pierden su estrato original.

Un cante que plantea esta lectura, suele ser la petenera, de la que se han vertido miles de hipótesis. Esta puede ser una más, pero al menos objetiva. Desde que se conocen los primeros datos sobre la petenera hay quien apunta hacia un vínculo de origen judío, por aquella famosa letra de "Donde vas linda judía..."; en otros casos se busca su origen en tierras del Caribe, también por la no menos famosa letra de "en la Habana nací yo..."; sin embargo pensamos que este tipo de conjeturas tienden a una perspectiva romántica que resuelve más bien poco ese oscuro nacimiento de la petenera. Versiones de este cante hemos podido constatar en Valencia, Valladolid y en la región Huasteca, en México; todas con la misma melodía. Además el musicólogo Hugo Schuchardt decía allá por 1881: "estando ya la petenera de moda en Andalucía, escuché decir que una señora mayor, nacida en ultramar, recordaba haberla oído en su infancia". Por otra parte, Antonio Machado y Alvarez nos decía que "las peteneras no han estado de moda en Sevilla hasta el año 1879"; pero siguiendo el comentario de Schuchardt, relataba que cuando llegó a Sevilla, en Marzo de 1879, la petenera era usual. En Granada, se cultivaba con ahínco durante ese mismo verano; lo que en efecto demuestra que era algo recientemente inventado.

Como anteriormente apuntamos, hemos podido localizar este curioso estilo, en lugares tan dispares como Valladolid, Valencia, y en la región Huasteca, en México, y se tiene constancia de que era un baile muy común en el siglo XIX, del que apenas quedan informantes en los casos de Valladolid y Valencia, y se sigue utilizando con estilo de Son Huasteco en la zona oriental de Sierra Madre, hacia el litoral del Golfo de México; comprendiendo los estados de Hidalgo, Veracruz, San Luis de Potosí, Tamaulipa, Puebla y Queretaro. Los investigadores mejicanos piensas y ésta es a la hipótesis que mas me aferro; que es un estilo enraizado en el fandango, que se independizó del mismo y se constituyó en algo original.

Para ello nos hemos documentado con las siguientes grabaciones:

1ª VALENCIA: Recogida por el grupo Alimara.

2ª MEXICO: Recogida por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. La interpretación corre a cargo del trío "Alma de las tres huastecas".

3ª ANDALUCIA: Con estilo de Medina El Viejo, canta Pepe el de la Matrona.

4ª ANDALUCIA: A cargo de La Niña de los Peines.

Hemos oídos varias interpretaciones de este peculiar cante, y confirmamos que hay tercios que son de

fandangos, e incluso la guitarra entra en algunos momentos por ese palo.

El hecho de que las peteneras aparezcan a un lado y otro del océano, indica que es un cante de ida y vuelta, generado en España; que se introduce en la tradición americana y que posteriormente vuelve con otro carácter, bajo la misma estructura melódica.

En cuanto a la afinidad con la americana se encuentra en la secuencia de acordes, ya que está interpretada con son huasteco, género muy versátil que permite mucha movilidad melódica.

Un factor importantísimo en la expansión del flamenco y por supuesto del gran número de aficionados al mismo, fue la pronta incorporación de este género a la difusión, a través de los distintos soportes y registros grabados. En principio los rulos o cilindros de cera, de corta vida y de pésima calidad, y posteriormente las llamadas placas de pizarra. Durante más de noventa años se han grabado miles de discos y puede que este soporte haya sido uno de los que han uniformado en cierto modo la estética del flamenco, en detrimento de la tradición oral, menos rígida. A este tipo de registro accedieron interpretes, más o menos conocidos, mientras que en el denostado folklore apenas se encuentran grabaciones.

Otro cante que está haciendo furor en esta última década muy del gusto, incluso, de los no aficionados al flamenco, es la buleria; la que también ha servido para que muchos teóricos hayan escrito no pocas palabras en cuanto a su origen, del que evidentemente no vamos a hablar porque, para nosotros es un auténtico enigma.

Lo que es incuestionable es su vinculación a la soléa, ya que la buleria presenta estilísticamente toda la figura de una soleá, pero con un ritmo más rápido. Podremos apreciarlo si oímos una buleria al golpe o una buleria por soleá, que son a nuestro juicio los cantes transitorios entre la buleria y la soleá.

Sin embargo, nos vamos a centrar en un estilo de buleria llamada festera, ejecutada especialmente para baile,

Hasta ahora conocemos la buleria por su constitución melódica, por su ritmo que es de 3 /4 y por su esquema estrófico, que suele ser de tres tercios normalmente, aunque se dan también de cuatro tercios.

He podido constatar como en las bulerías -y me refiero a las tradicionales; con esto excluyo las de nueva factura, y que antaño se denominaban cuples por buleria, cuya única afinidad con la tradicional es el ritmo-, aparece entre cantaores viejos una forma muy particular, de la que solo he encontrado tres letras; una, ejecutada por Manuel Soto "Sordera"; la segunda, por Manuel Fernández "Sernita" y la tercera, por Bernardo "el de Los Lobitos".

Estas tres bulerías mantienen la particularidad de que están interpretadas con la melodía de seguidillas manchegas, estilo que ya no se registra en la Baja Andalucía, pero que en el siglo XVIII, era de uso común entre payos y gitanos de esta región.

¿Cómo ha pervivido esta forma tan peculiar? Lo desconocemos; pero se sabe la utilización de las seguidillas en una obra teatral del periodo barroco llamada "El asombro de Jerez", que trata de la historia de una gitana bruja, en juego amoroso con un personaje pudiente.

Henríquez Urueña, en su trabajo "La versificación irregular en la poesía castellana", nos comenta que la seguidilla sirve de letra en Andalucía para innumerable bailes: oles, polos, tiranas, sevillanas, rondeñas y malagueñas.

Otro estilo muy vinculado al flamenco es el fandango; siendo este junto con la jota, la forma folklórica mas importante de la tradición musical de España. Por lo tanto resulta absurdo plantear, como genero exclusivo del flamenco, al fandango. Ya que si tuviéramos que trazar una línea, desde el sur de Portugal, por toda la costa mediterránea llegaríamos hasta el norte de Cataluña, encontrandolo por difícil que se crea hasta en el País Vasco, donde hemos registrados fandangos. Que por cierto los trikitilaris denominan fandango a la jotas, pero el estilo tradicional, aunque escaso, se da.

Existen también otros estilos de fandangos que en la provincia de Cáceres y Avila, aparecen como rondeñas y malagueñas, idénticas a las interpretadas en la sureña provincia.

Hasta la fecha muchos autores han coincidido en establecer una línea divisoria entre dos tipos de matices, que el musicólogo asturiano Martínez Torner denominó de tipo dialectal, y que afectaban a los giros cadenciales y al ritmo métrico.

Por una parte se establecía un tipo de expansión dialectal que pertenecía a la Zona Norte de España y común al de la canción popular europea, en la que se agrupa a canciones silábicas -ésto es, nota por cada sílaba del texto-, con abundancia de melodías heptáfonas de carácter diatónico y el segundo tipo de expansión dialectal se refería a la Zona Sur, con canciones de tipo melismático -varias notas para una sílaba- comúnmente de ritmo libre, y de caracter funcional, ampliamente difundido a lo largo del Mediterráneo hasta la India.

Alrededor de los distintos modos que se suceden en la música tradicional, Francisco Tejada nos comenta que junto al estudio de Schneider "A propósito del influjo árabe", escribía el P. Donostia, en su interesante trabajo "El modo de MI en la canción popular española" (1946) "El interés estriba no sólo en la supremacía que nos descubre del primer modo -dórico- MI+RE+DO+SI+LA+SOL+FA+MI+ de la música helénica, que es común en todas las latitudes de nuestra geografía, sino también el hecho de ser generador de las denominadas gamas autóctonas o tipo español característico, por ser el más vulgarizado de la música española, con referencia a la sucesión por cromatismo desde MI, hasta LA; siguiendo después la gama hasta la octava de forma natural. Otro factor decisivo es la otra ordenación melódica, en la que la segunda, aumentada por el SOL sostenido y el FA natural, viene a convertirse en el factor más indicativo de la influencia oriental en nuestra música, conservada mediante tradición oral.

Queda, pues, más que justificado, que la llamada escala andaluza, no es de uso exclusivo de esta región y que se da a lo largo de toda la geografía hispana; si bien es cierto que en Andalucía es donde más se concentra. Pero será importante un acercamiento más profundo hacia otros géneros, dentro de la música tradicional de España, porque nos ayudará a clarificar la evolución y el desarrollo de las formas eminentemente flamencas.